

«Du non-lieu au lieu-dit»

Plaidoyers de François Bon pour une urbanité contemporaine»

Alexandre Dauge-Roth

Bowdoin College (avril 2003)

Le «contemporain» est donné par l'événement—et en cela il est un partage erratique [...]. Mais l'événement pour être tel, demande une disposition à être son contemporain, à accueillir sa charge errante dans un espace et dans une générosité.

Jean-Luc Nancy (71)

Parking (1996), *Impatience* (1998), *Dehors est la ville* (1998), *Autoroute* (1999), *Paysage de fer* (2000) ou *Banlieue n'est plus* (2000), succession de textes où François Bon explore des espaces urbains communément perçus comme des lieux sans visibilité ou vitalité autres que celles de leur finalité assignée. Les élire comme lieux d'écriture revient à postuler que leur appréhension—au double sens du terme—pourrait se révéler infondée, voire abusive si les usages dont ces lieux sont le théâtre s'avéraient, en dernier lieu, ne pas être joués d'avance. En œuvrant à d'autres manières de voir et de donner à voir une aire de repos ou de service sur l'autoroute, un parking, une cabine téléphonique, une cage d'escalier, une couchette de train ou encore un tapis roulant dans un aéroport, l'écriture de Bon refuse le verdict initial qui identifie ces lieux de la modernité à des espaces sans histoire, à des non lieux mémoriels autant que relationnels. S'engager dans la ville aux côtés de Bon initie à de nouvelles démarches, ouvre à des topographies inédites, permet de débusquer d'autres voix et perspectives pour se mettre à l'écoute de ce qui n'avait pas encore droit de cité. L'urbanité à laquelle œuvre Bon déroute, vibre d'une humanité qui refuse la routine de nos rétines. Ses villes textuelles ont pour hauts lieux la singularité des rencontres, la potentialité des carrefours ou la complicité des dialogues. Arpenter la ville de Bon et ses médiations revient ainsi à prendre le contre-pied des grammaires communément admises, à en refuser la foulée utilitaire qui nous (ré)assure de ne côtoyer que l'attendu, la solitude et le générique. L'écriture d'une

urbanité contemporaine demande de refuser cette vision abstraite et normative de l'espace qui fait l'impasse sur ce qui peut avoir lieu à l'insu du lieu et de sa finalité. Bon explore ainsi des configuration narratives qui envisagent différents espaces urbains à travers les gestes qui les tracent et les remodèlent.

Les lieux de la ville ne délimitent pas un espace géométrique mais un espace d'actions sur l'espace comme le suggère Yvonne Bernard «Les lieux ne sont pas seulement des localisations dans l'espace, mais ils sont aussi des catégorisations de l'expérience qui permettent à l'individu de se représenter les actions qu'il est susceptible de mener dans cet espace et les moyens qu'il a d'y parvenir»(20). Face aux espaces de transit que Bon se donne pour objet, quelle vitesse sa narration doit-elle dès lors adopter pour que notre lecture—cette autre forme de transit—ait des ratés, frôle la collision et ne puisse plus s'engager de manière désinvolte Quels dialogismes l'écriture doit-elle instiller au cœur de ces silences déconcertants qui s'accumulent en nos villes, échos des solitudes qui se croisent sans s'interrompre Les dires de la ville et sur la ville que Bon désire malmener sont ceux qui suppriment tout jeu entre les signes de la ville et leurs usages, qui redoutent l'hétérogénéité que masque le mot “ville” et qui refusent de remettre en jeu, à certains carrefours, leurs attentes et leurs tracés. Écrire la ville demande de résister à l'appréhension utilitaire et fonctionnel qui laisse croire, derrière la neutralité apparente d'une médiation impersonnelle qui n'est que méconnaissance et violence symbolique, que parler de la ville n'engage pas celui qui s'y engage, qu'il y aurait moyen d'être désengagé de toute responsabilité sociale et narrative envers les autres usagers

Ce qu'on cherche ici sous le nom de ville, ici [dans le département de la Seine Saint-Denis], est le bouleversement même de ce que nous avons jusqu'ici inclus dans le mot ville, et pas seulement modification intérieure de ce qu'il recouvre. Parler implique de définir qui on est, d'où on parle et de quelle parcelle. Qu'il n'y a pas, pour un tel objet, de locuteur indépendant de sa situation vis-à-vis de ce qu'il nomme. (*Banlieue 2*)

Le “non-lieu” auquel Bon va s'attaquer est en ce sens double. Premièrement, il s'agit de refuser le “non-lieu” qui soustrait certains espaces contemporains à toute forme de procès en leur refusant toute visibilité et toute lisibilité propre. Deuxièmement, il importe de dénoncer le “non-lieu” relationnel lié à une vision fonctionnaliste et contractuelle des espaces urbains, appréhension de la ville où “non-lieu” et “non lieu” se renforcent mutuellement et génèrent une série d'exclusions. La gageur consiste, ici, à redéployer une

forme de sociabilité au cœur de nos usages de la ville régis par une relation solitaire et contractuelle avec l'espace où autrui n'a plus raison d'être et toute reconnaissance collective droit de cité» «Au matin les cars et les rails lourds de tous ceux [...] qui vont au travail et sont un moment dans la ville lourde marée qu'on prend le matin et qu'on ramène au soir, l'atelier des hommes ramassés dans une poignée de ciment, entre autoroutes et rails et cités de villes bouleversées» (*Impatience* 29). Ce dessein de restituer la prééminence du lien social là où notre relation à l'autre est posée comme n'ayant pas à avoir lieu en des lieux dont la finalité est le transit des personnes et des capitaux, n'est pas étrangère aux «non-lieux» que l'anthropologue Marc Augé associe à la surmodernité. Selon Augé il existe aujourd'hui non seulement un hiatus entre la finalité officielle des espaces publics contemporains et certains usages qui y négocient d'autres fins, mais aussi, si ce n'est surtout, une solitude sans précédent qui isole les usagers les uns des autres au cœur même de la collectivité qu'ils constituent»

[...] par "non-lieux" nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes des espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir), et le rapport que les individus entretiennent avec ces espaces. Si ces deux rapports se recouvrent assez largement, et, en tout cas, officiellement (les individus voyagent, achètent, se reposent), ils ne se confondent pas pour autant car les non-lieux médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu'indirectement à leurs fins: comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire. (118-19)

Face à la multiplication de ces solitudes, l'écriture de Bon se livre à un travail poétique sur la perception de ces lieux dit du non-lieu afin de faire entendre la multiplicité des dires et des dialogues dont ces lieux sont à la fois le théâtre déserté et potentiel. Lire Bon constitue en ce sens une expérience sociale de la représentation urbaine où se joue l'avènement d'un usage de la ville intersubjectif et engagé là où règne le primat des énoncés sans sujet pour lesquels il n'y a de gestes que neutres, finalisés et solitaires, ces indices d'un regard contractuel sans égard pour autrui. C'est parce que les fictions de la littérature constituent cet espace social où nos perceptions de la ville peuvent être mises en jeu, voire déjouées, que les textes de Bon fonctionnent comme autant de plaidoyers contre certains non-lieux de notre urbanité afin que d'autres histoires et usages puissent avoir lieu ou avoir droit de cité.

Passer "Du non-lieu au lieu-dit" exige ainsi, premièrement, de refuser la finalité ou l'inexistence communément associées à certains espaces et, deuxièmement, de

redéployer au cœur et vis-à-vis de ces espaces des clins d’œil inédits afin que se substitue au non lieu relationnel un espace qui nous engage par ses jeux de reconnaissance et l’identité collective qui s’y négocie. La question, dès lors, est d’évaluer comment les textes de Bon parviennent à mettre en œuvre ce dessein dialogique en nous invitant à conjuguer, dans le sillage de Perec, toute représentation urbaine non seulement sur le mode de “l’infra-ordinaire” mais aussi sur celui de “l’infraction-ordinaire”. S’il importe que “fiction” rime avec “friction”, c’est pour rappeler que notre imaginaire urbain ne saurait aller sans dire ou se croire désengagé face à la ville et, ainsi, reconnaître que la perception de tout lieu donne lieu à une lutte pour l’imposition de sa perception légitime. Avec Bon, notre appréhension de la ville s’ouvre au jeu des ratures et des retours en arrière, valorise les faux-pas et les volte-face, ces indices du limitrophe où se joue toute perspective buissonnière face aux rappels de l’ordre établi—rappels à l’ordre qui, paradoxalement, nous rappellent que cet ordre établi peut ne plus l’être puisqu’il doit lutter pour son maintien. Face à la multiplication des “non-lieux” et des exclusions urbaines qu’ils légitiment, plus que jamais l’écriture de la ville se doit de “progresser vers une présentation du monde comme problème” pour reprendre le titre d’une des conférences de François Bon à la Villa Gillet□

Ce serait seulement explorer un territoire, et pratiquer des superpositions. Ce qu’assemble ou ce à quoi constraint la phrase qui le nomme le territoire des pratiques et des signes où la ville nous étreint, et l’autre carte, celle de nos représentations acquises et manières de tenir récit, essayer une superposition et mesurer les décalages.

L’important, dans la démarche, serait précisément le paradoxe de sa maladresse□ se refuser à ce qu’elle soit conclusive, ou hiérarchisée, la maintenir non linéaire, ne pas s’en faire rejoindre les noeuds. Penser que la frustration même d’une pensée désorganisée ici est la condition de la liberté du saut narratif. Il n’y a pas à être clair, il n’y a pas à démontrer. Il faut déplacer le spectre des perceptions. (1)

Si pour George Perec «Vivre c’est passer d’un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner» (*espèces d’espaces* 14), quelle nouvelle donne opère la multiplication actuelle des non-lieux au cœur de nos urbanités□ Devrions-nous nous en réjouir puisque la possibilité même de se cogner n’y semble plus de mise□ Céder à ce mirage littéral dans la lisibilité que nous prêtons à la ville reviendrait à soustraire à toute écriture—and donc à toute reformulation possible—cette appréhension contre laquelle on finit toujours par buter, à savoir celle de nos angles morts. Se cogner contre soi-même

dans sa relation à l'espace, tel est bien, à l'ère des non-lieux, le casse-tête dont les narrations de Bon réhabilitent la valeur d'usage «Tout doit être ébranlé, et nous-mêmes, et ne pas exiger autre chose de nous [...]» (*Impatience* 29). Si ce casse-tête est souvent l'indice d'une actualité dramatique, il représente également une chance à saisir en ce qu'il nous renvoie à notre rôle dans la définition du limitrophe. La valeur narrative et social de ce casse-tête tient donc dans le rappel qu'il permet d'actualiser, à savoir qu'on est toujours “usager et partie” dans l'appréhension de la ville et des lieux «par lesquels se constitue l'existence symbolique de la collectivité comme telle» (*Banlieue* 2). Il n'y a donc pas de lieu neutre ou de non-lieu énonciatif puisque tout usager se voit toujours engagé dans et par la ville. Se croire libéré de la valeur symbolique et collective de tout espace constitue pour Bon non seulement une illusion, mais plus encore, une démission sociale qui renforce l'emprise des logiques contractuelles dont on ne perçoit plus la violence symbolique à force de les avoir intériorisées dans son rapport à la ville. S'il importe de dénoncer la multiplication des non-lieux, c'est bien parce que l'impersonnalité qui les fonde évacue la question du sujet qui les envisage et s'y dévisage dans sa relation aux autres usagers de la ville. Dès lors, comment se repenser autre que celui ou celle qu'on est devenu, en l'occurrence cet usager solitaire, ballotté d'une parcelle à l'autre de la ville, qui se cogne sans cesse contre les murs d'un imaginaire où le transit devient une fin en soi pour le moins paradoxale, à la fois promesse d'un lieu propre bientôt réintégré et annonce implicite de son non-lieu à venir

La ville est grande, elle crache et absorbe et ses trains vont si vite. Dans la nuit leurs phares n'éclairent que le double chemin des rails, ils se moquent et ignorent celui qui les surplombe de la rambarde du pont. Je ne suis pas de leur réalité, je suis séparé.

Les trains sont remplis de corps et de visages, ils sont assis dans les lumières et derrière celui qui les emmène ils vont [...] de la parcelle de la ville où ils creusent et bâissent à une autre parcelle de la ville, pour eux bâtie et qui est leur empreinte au monde.

Je n'ai pas d'empreinte, et toi qu'attends-tu d'eux qui t'ignorent? C'est un boyau de fer, et le tintamarre les rend sourds à la peine de ceux à qui ils refusent leur parcelle légitime de la surface de la terre. Un train. (*Impatience* 82-83)

Que l'espace urbain réponde ou non à son usage prédéfini, les personnages d'*Impatience* buttent contre une forme ou une autre de non-lieu, chacun étant plus attaché à retrouver sa parcelle que désireux de s'attacher à ceux qu'ils croisent en chemin et dont il feint de ne pas entendre l'appel. Ayant pour interlocuteur privilégié l'écho de leur propre solitude ou ceux dont ils partagent le train de vie, ils s'échinent à croire que leur

empreinte ne saurait basculer dans le non-lieu qu'ils prêtent ou tendent aux autres. Cette appréhension de soi-même et de la ville, vidée de toute réciprocité, institue une double aliénation au cœur des espaces contemporains. L'usager se surprend tout d'abord aliéné de toute intersubjectivité, toute dynamique relationnelle au sein des espaces qu'il fréquente sur le mode du transit étant mise entre parenthèses. Deuxièmement, coupé de tout point de fuite puisqu'il s'est lui-même défendu d'avoir un point de vue extérieur voire tout point de vue, il se voit dicté la finalité de ses usages de son espace quotidien. Les narrateurs et personnages de Bon, en faisant cas de leurs difficultés à vivre ou dire les lieux de la ville, ébruitent ainsi nos démêlés avec les lignes de partage qui scindent nos villes entre lieux-dits et non-lieux. Si pour Michel Foucault il ne saurait y avoir d'extériorité vis-à-vis des relations de savoir et de pouvoir mais qu'une suite de positionnements (252-53), pour Bon, il ne saurait y avoir d'extériorité vis-à-vis des espaces urbains et des liens qui s'y nouent et s'y dénouent. Comme le relève Augé dans *Un ethnologue dans le métro*, si «chaque société a son métro, impose à chaque individu des itinéraires où il éprouve singulièrement le sens de sa relation aux autres», il n'en demeure pas moins que l'usager du métropolitain «peut toujours changer de ligne et de quai, et que si l'on n'échappe pas au réseau, il permet pourtant quelques beaux détours»(116-17). Chacun de nous est ainsi à la fois l'agent qui actualise les inclusions et les exclusions que légitiment les frontières du lieu dont et d'où il parle et celui qui est susceptible de les reformuler en vue de lieux dits appréhendés relationnellement avec d'autres voix et pour d'autres fins. Dans un texte écrit en octobre 2000 pour le colloque “Urbanités” de la Fondation 93, François Bon souligne cette implication cardinale qui lie les usagers au lieu dès que ceux-ci se mettent en jeu dans la pratique qui consiste à nommer et à définir le lieu dont ils parlent et d'où ils parlent

Mais quand on est là, dans ces villes, le déplacement mental est immédiat il n'y a plus de centre que là où vous êtes, vous-mêmes. Donc un centre qui ne s'exprime que par rapport à son locuteur immédiat est centre de la ville le lieu depuis lequel je parle. On pourrait rétorquer que la nuance de peu²elle est fondamentale, parce qu'elle inclut celui qui le nomme dans la définition même du territoire [...]. (*Banlieue 4*)

Nommer un lieu engage donc doublement le sujet de l'énonciation dans la mesure où celui-ci se positionne à la fois à partir et vis-à-vis du lieu qu'il nomme. En étant nommé, tout “non-lieu” devient non seulement un “lieu dit” mais l'écho d'un dialogue et d'une

écoute susceptibles d'arracher l'énonciation de soi au non-lieu relationnel et positionnel qu'Augé associe à la contractualité solitaire contemporaine. La description que Bon fait des usages réels ou imaginaires dont un parking, une autoroute ou un train sont le théâtre, rappellent ainsi, en premier lieu, que la définition des espaces urbains et leur traversée nous engagent, que leurs grammaires tout comme leurs écritures renvoient en définitive à nous-mêmes dans la relation symbolique que nous recherchons avec tous les espaces de la ville, qu'il s'agisse de ses hauts lieux ou de ses non-lieux.

Dans le livre qu'il consacre au peintre américain Edward Hopper, François Bon rappelle la valeur fondatrice de cet engagement dès l'incipit «les signes du monde ne valent que si nous sommes là pour les lire» (13). Peindre, écrire ou lire, c'est courir le risque de s'éclabousser, de maculer sa vision antérieure de la ville en vue de décentrer le regard, biaiser ses perspectives et l'arracher à l'évidence de ses topographies. Lire les signes de la ville consiste, en ce sens, à les relire ou à en élire d'autres au nom d'une urbanité qui est constamment à réactualiser en fonction des urgences du lieu à partir duquel on s'envisage. De ce travail de réécriture sans épilogue, Bon en fait une démonstration exemplaire dans son exploration de la ville de Hopper puisqu'il se la réapproprie par l'écriture avant qu'elle ne devienne nôtre par les lectures que nous en ferons au regard de notre actualité urbaine. Cette mise en dialogue des médiations héritées et existantes de la ville par l'usager contemporain se retrouve dans l'agencement même de *Dehors est la ville*. Les tableaux de Hopper, au nombre de 37, sont en effet reproduits sur les pages de gauche, en regard du texte de Bon qui confronte l'actualité de son regard sur la ville avec celui légué par Hopper en vue de rendre pensable d'autres cohérences et mises en dialogue urbaines. Chaque peinture ne génère pas pour autant des réactions de longueur identique, d'où une série de chevauchements à la fois visuels et narratifs dans la pagination qui mettent en question le cadre même de chaque toile tout comme l'encadrement que serait susceptible d'instituer le commentaire de Bon. Aucune des médiations ne doit être perçue comme ayant le dernier mot ou coup d'œil. Le texte de Bon tout comme les toiles de Hopper sont le fait d'un processus de composition qui relève plus de l'esquisse que du monument, témoins ces «dessins préparatoires» de Hopper choisis par Bon pour baliser et relancer son avancée au même titre que les autres toiles considérées comme «achevées». S'il y a bien de la ville *dans ce livre*, il ne saurait

en épuiser les enjeux tout comme la question. *Dehors est la ville*, dehors demeure la ville, aucune de ses médiations singulières n'étant à même de déceler et de receler toutes ses urgences, violences, rencontres ou métamorphoses, que celles-ci soient passées, présentes ou à venir. Seule la mise en dialogue et en commun des visibilités et des lisibilités existantes permet à chacun, à l'instar de Hopper et de Bon, de s'investir dans l'actualité et les urgences de sa propre ville et d'y engager son identité collectivement énoncée comme en témoigne l'usage du “nous” chez Bon: «La ville est une fiction. [...] Ce qui se peint c'est notre idée de la ville, ce que nous mettons en jeu entre nous et le dehors lorsque nous disons le mot ville»(7)¹.

À aucun moment, la visite de la ville de Hopper ne sombre dans le monologue érudit de la visite guidée. La valeur de toute œuvre n'est pas ici uniquement d'ordre esthétique puisqu'elle ne transcende pas ses valeurs d'usage passées, présentes et futures. Bon refuse de souscrire à la rhétorique du beau érigé en seul type de regard “approprié”, conscient des non-lieux qu'elle prononce à l'endroit des nécessaires réappropriations que toute œuvre suscite. Le commentaire de Bon avance au contraire en faisant cas de sa contingence, à la fois sujet d'une réappropriation et objet d'une future dépossession. Dans sa relation à l'œuvre de Hopper, chaque toile est à la fois une balise autant qu'un cap où tout peut bifurquer, basculer dans l'inédit tout comme s'avérer, en dernier lieu, une impasse, un trompe l'œil. En explorant l'univers contraignant de la ville peinte par Hopper, Bon s'applique à s'impliquer. Il refuse le surplomb et les scellés du discours critique pour mieux s'égarer et se cogner, désireux d'évaluer ses repères à l'aune d'une appréhension urbaine qui le confronte à ses présupposés. Le dialogue que l'écriture de Bon instaure avec les peintures de Hopper se veut ainsi, sur le mode d'une mise en abyme, une injonction à s'impliquer dans les multiples dialogues qui ont pour cadre la ville et dont elle est l'œuvre inachevée parce que toujours, quelque part, en chantier. Face à l'emprise de la contractualité solitaire et ses non-lieux, *Dehors est la ville* invite à renouer un dialogue où tout usager est lié aux autres, sa fiction de la ville étant en résonance ou en dissonance avec celles qui l'ont précédée ou qui lui sont contemporaines. La démarche de Bon reprend ainsi à son compte cette autre injonction de Miguel Benasayag reprise par François Maspero dans *Les Passagers du Roissy-Express*, quand ce dernier en vient à réaliser un jour, en regardant une banlieue parisienne à travers la

fenêtre du RER que ce lieu l'implique, lui le voyageur qui passe sans s'arrêter et qui se croit désengagé parce qu'en transit. Ainsi, «Plutôt que de regarder, dire□ ça me regarde!»².

Comment cerner dès lors au cœur des espaces hiérarchisés de la ville ce qui vaut le coup d'œil□ Que privilégier au sein de la médiation d'un lieu conscient que toute perception s'organise toujours aux dépens de certains des éléments constitutifs du lieu□ Comment agencer une conscience énonciative qui rappelle au cœur de la dénomination que tout lieu dit présuppose un non dit qui permet justement de l'identifier et de lui conférer une intelligibilité singulière□ Comment éviter que voir ou lire la ville consiste avant tout à retrouver ce qu'on désire pour se confirmer soi-même dans sa volonté de savoir□ Ces questions sont au cœur des textes par le biais desquels Bon nous invite à arpenter les espaces de notre modernité et leurs usages. S'il importe de contredire les réquisitoires d'un imaginaire qui multiplie au cœur de la ville les non-lieux, c'est parce que cette manière d'appréhender l'urbanité soustrait à toute nomination possible l'humanité des usages qui y existe et entretient la méconnaissance des interactions sociales dont ils sont le théâtre. Le non-lieu auquel aspire l'écriture de Bon, n'est donc pas le non-lieu urbain synonyme de solitude et de vacuité, mais un non-lieu à l'endroit des réquisitoires stéréotypés qui relèguent certains espaces hors de toute reconnaissance sociale. Postuler un non-lieu à l'endroit des médiations en vigueur constitue ainsi un préalable nécessaire pour arracher tout lieu à l'évidence du lieu dit et du lieu commun. Grâce à différents dispositifs textuels, Bon rappelle que la finalité et stabilité de tout lieu n'est jamais donnée une fois pour toutes et que “tel lieu en question” doit toujours demeurer “un lieu en question”, faute de quoi on naturalise les visibilités en vigueur et occulte le fait que l'énonciation et la perception de tout lieu sont des enjeux de luttes tout comme leurs produits□

Ce qu'il y aurait à examiner, c'est vraiment cette question□ cette présence ici [dans le 93, département de la Seine Saint-Denis] des choses, nous étonne-t-elle plus que la même présence partout ailleurs à cause du contexte, ou bien le contexte renchérit-il sur les choses elles-mêmes, les conduisant à cet excès dans la présence, qui parfois nous rendrait muets, tellement nous sommes réduits à l'incapacité de décrire, de faire que les mots collent à ce qu'on à devant les yeux□ (*Banlieue 5*)

Les textes de François Bon, en explorant des modes de composition hétérogènes pour parler de la ville et de ses usages, évaluent les limites inhérentes à toute médiation urbaine en partant du principe que chacune est au prise avec l'hégémonie des manière de voir, de penser et d'agir en vigueur. Comme il l'indique dans *Parking*, écrire exige de renoncer à toute voie de garage «On travaille dans les représentations non constituées comme telles. Constituer le réel comme représentation suppose de disloquer aussi la syntaxe issue des représentations préexistantes»(61). Cette exigence concourt à une œuvre protéiforme qui se nourrit des potentialités et des ficelles qu'offrent les différents genres littéraires. Si chaque livre respecte les principes de composition du genre qu'il adopte—qu'il s'agisse du roman, du théâtre, du journal de voyage, du témoignage ou de l'essai—, chacun évalue aussi les présupposés du modèle narratif qu'il actualise en mettant à jour ses contraintes génériques tout comme leurs incidences sur la lisibilité à laquelle aspirent et concourent les représentations urbaines qu'il rend possible. *Paysage de fer* illustre de manière exemplaire cette exigence métanarrative. L'avancée de la narration est subordonné à la question suivante jusqu'où le récit que nous lisons est-il capable de saisir et de restituer la réalité de quelques villages entrevus entre Paris et Nancy par un narrateur qui les traverse en train chaque jeudi pendant trois ans sans jamais s'y arrêter. Le carnet dans lequel le narrateur consigne méticuleusement toutes ses observations glanées au fil des aller-retour, se présente sous la forme d'un collage kaléidoscopique qui multiplie les techniques narratives dans sa tentative de restitution de ces quelques lieux traversés³.

En faisant cas à chaque voyage des contraintes différentes que le narrateur s'impose afin de provoquer des coups d'œil jusqu'alors insoupçonnés, le récit de voyage s'avère de moins en moins pendulaire et de plus en plus spéculaire «le dire se retournant sur ce dont il est issu pour en faire son objet, tout en continuant à en sourdre, et l'excès même nous permettant à nous, dans la transmission de ce que cela change à la phrase, d'aller vers notre frontière»(“Progresser vers” 9). Comme le relève Pierre Bourdieu, le degré de réflexivité qu'un texte aménage au sein de sa médiation du réel indique non seulement le désir de son auteur à attirer le regard sur les procédés et le pouvoir d'institution qu'actualise son récit mais, plus fondamentalement, constitue une prise de

position contre toute forme de restitution qui masque sa violence d'institution et laisse croire à la possibilité d'une médiation neutre

Un discours qui se prend lui-même pour objet attire l'attention moins sur le référent [...] que sur l'opération consistant à se référer à ce que l'on est en train de faire. [...] Ce retour réflexif, lorsqu'il s'accomplit [...] a quelque chose d'insolite, ou d'insolent. Il rompt le charme, il désenchanter. Il attire le regard sur ce que le simple faire travaille à oublier et à faire oublier. [...] Il introduit ainsi une distance qui menace d'anéantir, tant chez l'orateur que dans son public, la croyance [...]. (Bourdieu 54-55)

Le périple dont il est réellement question dans *Paysage de fer* s'avère ainsi celui qui nous emmène par le biais du voyage ferroviaire au cœur du journal de voyage comme genre pour questionner l'appréhension codifiée et partial de la réalité qu'il institue plus qu'il ne la restitue. Comme le relève Henri Lefèvre dans *La Production de l'espace*, toute médiation de l'espace renvoie non seulement à une dimension normative dont il s'agit d'exhiber les signes en vue d'en infléchir les consignes, mais renvoie aussi à un trompe l'œil qui laisse supposer que la réalité de l'espace représenté coïncide avec la réalité de ses pratiques (155)⁴. Le non-lieu relationnel qui existe au départ entre le narrateur mobile de *Paysage de fer* et le lieu fixe qu'il se donne pour objet—un village traversé en quelques secondes—est certes extrême, mais pas “déplacé” en ce qu'il permet d'explorer et d'exhiber les médiations et les rituels par le biais desquels chaque usager de l'espace élit certains lieux et s'y engage en y engageant son identité «Qu'ici, parce que rien n'est accessible et qu'on est emporté, le visible est à construire, quand bien même il ramène encore et toujours à de mêmes et si banals éléments simples»(37).

Sans affinité préalable avec les lieux décrits si ce n'est qu'il les traverse régulièrement, ne disposant à leur endroit d'aucun savoir historique ou géographique, ne pouvant ni s'y arrêter ni rencontrer leurs habitants pour confronter ses vues avec les leurs, le narrateur se voit acculé à «construire» des lisibilités en fonction de son lieu d'énonciation, à savoir le siège du train dans lequel il est assis et le cadre mouvant que représente la vitre du wagon. Le divorce est dans le cas présent à la fois spatial et temporel. Le regard mouvant du narrateur ne peut ni s'attarder sur son objet ni le parcourir, n'ayant chaque semaine que quelques secondes pour capter un ou deux détails de ces villages qui, de surcroît, lui ont toujours paru être l'exact réplique du précédent. Plus que jamais la logique du transit prédomine et semble exclure la possibilité d'arracher ces lieux entrevus au non-lieu relationnel que le train impose entre ses passagers et les

gens du lieu» «On attend parfois tout le voyage pour ce qui surgira quelques secondes et ne délivrera rien que ce que la vue en sait déjà, le temps de refaire ses repères et de réorganiser la vue globale. Le train va trop vite et tout a passé, on ne voit plus rien, on a juste vérifié que le mystère était encore là.»(40). Dans ce contexte d'écriture le narrateur est projeté dans un jeu de miroir qui exige qu'il mette en dialogue ces deux images qui se superposent devant lui sans jamais se confondre ou s'éclipser l'une l'autre» d'une part ces images du dehors, détails, architectures et paysages qu'il parvient à entrevoir depuis le train et, d'autre part, cette image de lui-même dans la vitre, ce reflet plus diffus et intermittent où il s'appréhende lui-même dans son effort d'appréhender les lieux de son transit en les faisant passer de l'autre côté de la vitre. La récurrence des pauses spéculaires où le narrateur fait miroiter les étais de sa médiation signifie ainsi au lecteur que tout voyage digne de ce nom implique de se départir de certaines vues. Au voyage dans l'espace doit faire écho un voyage au sein des présupposés qui régissent à nos yeux ce qui relève du non-lieu ou du lieu approprié, réflexivité qui permet de remettre en jeu nos croyances et de restituer à sa contingence ce qui est collectivement perçu ou hérité comme étant digne de mémoire et donc d'écriture.

Face au non-lieu qu'il se donne pour prétexte, ce sont donc en définitive les non-lieux de son propre regard que le narrateur passe en revue pour en faire l'inventaire et essayer d'en déjouer l'emprise» «Se forcer à écrire dans le temps même qu'on voit, et donc ne pas revenir, contraindre le récit à parvenir par seule répétition à gagner sur le réel répété, ce qui est et qu'on a du mal à voir, et justement parce qu'il cesse si vite nous contraindre à densifier dans l'instant le rapport visuel qu'on a [...].»(50). En nous faisant à notre tour repasser sans cesse par les mêmes lieux et les mêmes détails, la narration de Bon met en place des récurrences partagées qui instillent au cœur du non-lieu initial une forme de familiarité et de complicité qui soustraient ces lieux à l'anonymat de départ, leur réécriture leur conférant progressivement une présence et une résonance singulière. La répétition qu'impose au récit la position d'énonciation du narrateur permet à la fois de mettre en relief l'irruption de nouveaux détails et de leur accorder une valeur qui n'est pas intrinsèque ou antérieure à la narration, mais bien contemporaine et relative à un état des lieux toujours en progrès. Dans cette esthétique où prime l'inachevé et la multiplication des perspectives, la saisie de tout nouveau détail revêt une signification

idéologique particulière. Chaque détail s'avère en effet équivoque puisque, d'un côté, il laisse croire en la possibilité d'une représentation plus exacte, et, d'un autre, vient remettre en cause la clôture des descriptions antérieures et donc leur exactitude voire la rationalité de leurs visibilités. Au non-lieu initial se substitue progressivement un lieu-dit, construit et institué par la narration qui s'y est engagée et qui, de par l'impossibilité de recourir à toute médiation préétablie, y a engagé un dialogue avec ses présupposés, ses désirs et ses attentes. *Paysage de fer* constitue donc un état des lieux qui a pour objet nos manières d'envisager l'espace et de s'y envisager du moment que nous sommes tous, comme son narrateur, toujours en transit. Par ses allées et venues entre ce qui peut devenir signifiant entre Paris et Nancy et comment ce qui l'est peut l'être, l'écriture de Bon questionne, en définitive, le statut de toute médiation de l'espace au regard de notre condition transitoire, cette destinée dont l'usager du train est l'expression hyperbolique. Transiter par le lieu-dit que forge Bon dans le *Paysage de fer* qu'il sillonne, revient en ce sens à «S'interroger sur cela qui survit, traces et beauté pourquoi ça vous prend, et d'autant plus que s'arrêter ou fixer est impossible.»(80) Ce qui prime dans cette écriture pour laquelle tout “aller” est toujours synonyme de “retour” sur soi, c'est à la fois un travail d'appropriation des lieux traversés et un appel à s'étonner en questionnant la frontière qui sépare et lie l'acte de découvrir et celui de reconnaître quand on se sait inscrit au cœur d'un univers itératif et régi par les mêmes aller-retour. Comme le signale le narrateur de *Paysage de fer* qui repère dans les villages qu'il traverse des enseignes qu'il a vues ailleurs, répétition n'est pas synonyme d'identité dès que l'on se déplace, tout désir d'identité est déplacé au double sens du terme

La géographie c'est ce qu'on ne connaît pas parce qu'on n'en a pas fait pour soi-même territoire, les noms ne dessinent rien, pas de directions, pas de lignes ni possessions, ils ne sont pas nôtres encore, quand bien même les choses qu'ils recouvrent, sorties de villes avec enseignes de publicité, garages Citroën à bandeaux rouges et supermarchés ou immeubles [...], c'est ce qu'on connaît de ses propres noms si on en fait la liste, mais où la surprise est morte [...] mais pourquoi ce qui nous étonne plus à Saint-Saviol devient étrange ici (23-24)

Dépourvues de toute visibilité, nombreuses sont nos allées et venues qui se voient mises entre parenthèses parce qu'en porte-à-faux avec la vision fonctionnelle de la ville ou ses cartographies en vigueur, cheminements qui ne laissent du coup aucune trace des usages dont ils sont pourtant le théâtre vivant. L'écriture de Bon, en retravaillant les syntaxes de

la représentation et la volonté de savoir qui est au principe de nos rituels urbains, prend ainsi, le plus souvent, le contre-pied de cette exclusion qui frappe les usagers des non-lieux. Ces derniers, dans l'œuvre de Bon, constituent souvent les voix à partir desquelles les dynamiques de la reconnaissance sociale doivent être réenvisagées afin de les inclure autrement que sur le mode du non-lieu⁵. L'écriture de Bon, en prenant à partie les représentations instituées tout comme celles auxquelles elle œuvre, désire ainsi déjouer en ses syntaxes ce qui parle à son insu et s'oppose au rapport intersubjectif qu'elle cherche à instaurer avec et entre certains lieux de la ville officiellement désinvestis de toute vitalité relationnelle. Les textes envisagés ici ont en commun le fait qu'ils œuvrent à l'avènement d'une urbanité régie par une reconnaissance réciproque où nos rencontres ne débouchent plus sur ce non-lieu relationnel dont la ville d'Edward Hopper est, selon Bon, l'expression paradigmatische «Les visages de la ville, ceux qu'on croise, à qui on parle dans un bureau ou une boutique, ne laissent pas de trace en nous parce qu'ils n'interfèrent pas avec la sphère privée que nous transportons autour de nous-mêmes, comme nous n'interférons pas avec la leur.»(25-27). Se donner pour objet d'écriture tel ou tel non-lieu revient alors à se confronter au problème suivant comment déjouer la légitimité acquise par certaines formes de non-lieu qui excluent dans certains espaces de la ville la possibilité même de toute sociabilité puisque l'avènement de tout lien social passe par l'énonciation et la reconnaissance d'un certain rapport à l'espace collectivement identifié et reconduit

Ce qu'il importe de faire entendre, face à la profusion des réquisitoires urbains producteurs de non-lieu, c'est la diversité des relations que les individus établissent avec leur espace alentour ainsi que leur désir d'y établir un lien avec autrui. Comme l'indique Serge Renaudie, un paysagiste du département de la Seine Saint-Denis que Bon cite dans *Banlieue n'est plus*, ce qui prime dans le paysage ou dans l'organisation de l'espace «c'est la relation à l'autre ou à moi-même que je peux y développer»(11). Comment faut-il dès lors repenser le paysage textuel pour d'une part rendre visible ce type de relation là où il existe et, d'autre part, le rendre pensable là où il fait défaut La multiplication des témoignages et des voix anonymes dans les textes de Bon va jouer ici un rôle clé. En créant différents agencements polyphoniques, chaque texte refuse de privilégier un modèle textuel régi et dominé par une seule voix, qu'elle soit omnisciente ou non. Les

narrateurs de Bon sont toujours inscrits dans un rapport dialogique avec d'autres voix ou médiations de la ville sans que celles-ci soient hiérarchisées, toutes étant, a priori, aussi légitimes les unes que les autres. La restitution de ces voix de la ville prend des formes diverses, allant de la retranscription fictive d'une série d'interview dans *Autoroute* aux tableaux urbains d'Edward Hopper dans *Dehors est la ville*, en passant par les personnages imaginaires et anonymes d'*Impatience* dont les monologues solitaires se croisent et s'accumulent, seul l'espace du texte parvenant à les mettre en résonance pour les rendre audibles les uns aux autres et initier l'amorce d'une mise en dialogue, prémisses à toute forme de reconnaissance selon Augé « [...] les hommes ne prennent véritablement conscience d'eux-mêmes (conscience individuelle d'eux-mêmes comme individus) qu'au moment où ils prennent conscience de leur situation vis-à-vis des autres, autrement dit de leur situation sociale, bref [...] qu'il n'y a de conscience individuelle que sociale [...] ».» (*Un ethnologue* 69).

La composition formelle d'*Impatience* est dictée par cette exigence dialogique qui s'efforce de mettre en dialogue des voix qui auraient dû l'être mais qui ne le sont pas ou plus. Pour réaliser ce dessein, la narration recourt à un décor à la fois symptomatique et utopique, un plateau de théâtre entouré de ciment nu où apparaissent et disparaissent des silhouettes « C'est la ville qui se donne à voir dans ses mots ordinaires, et c'est théâtre parce que les mots ne sont plus dans leur arrangement ordinaire [...] ».» (11). Cette mise en scène théâtrale des usagers de la ville permet de discerner et de mettre en dialogue des dires qui étaient jusque-là inaudibles les uns aux autres ou relatifs à une expérience si intime qu'ils semblaient inappropriés au cœur de nos espaces publics. En redéfinissant les circonstances et les lieux où ce qui peut être énoncé peut l'être, la mise en scène théâtrale de Bon inscrit dans la sphère publique—que représente performativement le texte qu'il nous donne à lire—des prises de parole jusque-là sanctionnées par un non-lieu social qui vise à contenir leur réquisitoire contre les exclusions et les contractualités solitaires dont la ville est le théâtre. *Impatience* est un texte qui recense les colères et les frustrations qui s'accumulent au cœur des espaces urbains contemporains, impatiences qui ne sont pas sans lien avec l'indifférence, l'anonymat et le mutisme du non-lieu.

Rue commerçante au soir quand ferme les boutiques, qu'on rentre les éventaires, et que continuent de passer, mais maintenant comme chacune séparées, isolées, des silhouettes pressées. Ou bien [...] la lumière pâle d'un distributeur automatique de billets, rien qui soit présence ou activité, dans la vitrine fermée d'un marchand de journaux restent les gros titres avec les photographies qui n'intéressent personne. Et c'est cela qu'on voudrait dire et ramener, et pour le tenir en suspens, quand chacun en dispose à l'intérieur de soi, on a dressé ce qu'on dit dispositif noir et jeu pluriel de paroles qui ne disent pas la ville, mais la colère ou le manque où on est devant cette implacable totalité plastique de la ville immobile et muette. (18-19)

Pour rendre audible cette inquiétude, cette détresse sans écho parce qu'irrecevable au cœur de l'urbanité contemporaine où prime la contractualité solitaire et ses mutismes polymorphes, Bon institue un dispositif polyphonique pour le moins provocant puisqu'il ne cherche pas à offrir une vision cohérente et homogène de la ville, trop conscient que ce dessein reviendrait à nouveau à bâillonner la discordance des voix existantes. Une structure éclatée de voix et de présences qui se télescopent, se croisent et s'interpellent définit *Impatience*, toutes ayant en commun le désir de conquérir une forme de reconnaissance capable de les arracher au non-lieu relationnel actuel et à leur monologue urbain. Le texte distille ainsi prise de parole après prise de parole, donnant progressivement corps et résonance à cette inquiétude sourde, diffuse, faite de paroles suffoquées, de bribes et d'éclats violents qui tranchent avec et dans les représentations communément admises de la ville et de ses usages. Dans la mesure où les personnages d'*Impatience* surgissent sur scène sans prévenir et la quittent tout aussi abruptement sans jamais laisser le spectateur entrer dans la multiplicité des lieux urbains d'où ils viennent et auxquels ils retournent, la dynamique scénique relève ici plus de la rue que de la place publique, c'est-à-dire, plus de la rencontre que du rassemblement «Autre façon de dire que le lieu commun, dans le domaine théâtrale comme dans le domaine des cultures urbaines, n'est pas à proprement parler lieu de rassemblement (place publique), mais espace (visible) de passage et de rencontres (antichambre ou seuil) sur lequel s'ouvrent d'autres espaces» (Isaac 24). Une même urgence traverse ces voix relatives à différents espaces énonciatifs de la ville déjouer le non-lieu qui les unissait jusqu'alors sur le mode de la négation. En inscrivant des voix ignorées ou qui s'ignoraient, *Impatience* opère une mise en commun énonciative qui vise l'avènement d'un lieu partagé qui faisait préalablement défaut. Ce théâtre de voix assemblées de manière polémique au sein d'un même espace—celui d'une scène plongée dans l'obscurité—ébruite ainsi des mots et des

espaces de la ville jusque-là relégués à l'anonymat. Au sein de ce florilège, chaque voix s'ouvre aux autres en nous y exposant et précipite une redéfinition des lignes de partages qui structurent notre imaginaire urbain et rythment nos allées et venues tout comme les possibles de nos rencontres.

En malmenant l'arrangement ordinaire des dires de et sur la ville—arrangement qui justement nous arrange parce que conforme à une grammaire qui subordonne l'énonciation de la voie publique à la contractualité solitaire des non-lieux—, l'*Impatience* de Bon hybride et télescope des locuteurs dont les univers urbains tout comme leurs itinéraires n'auraient jamais dû se croiser. Le texte se veut ainsi l'avènement d'un partage tout comme un événement partagé par des voix qui se surprennent soudain contemporaines au sens où l'entend Jean-Luc Nancy dans son essai sur “Le temps partagé”■ «Le partage n'est autre que l'être-en-commun de la division. L'assemblage de ce qui désassemble. Et c'est dans cela même, ou de cela, que nous sommes, si nous le sommes, contemporains.»(79) Le dialogue qu'agence Bon entre la pluralité des voix de la ville vise à instaurer, sur le mode de l'utopie, le contrepoint d'une écoute et d'un partage à partir desquels l'énonciation de la ville peut être réenvisagée selon d'autres voies et manières de voir■ «La ville est muette parce que ses mots sont ici, vous les avez amenés avec vous, qui n'êtes plus là-bas pour les nommer. [...] Pendant le seul temps qu'ici nous partageons, nous l'en avons dépouillée. Et quel poids cela confère à ce que nous partageons, et ne cessera que lorsque ensemble nous l'aurons décidé. Écoutez le dehors muet de la ville.»(20-21). L'*Impatience* est ici double■ d'une part impatience de pouvoir enfin (re)prendre la parole pour ébruiter une inquiétude corrosive et, d'autre part, impatience de pouvoir enfin échanger avec d'autres locuteurs de la ville ces dires accumulés parce qu'irrecevables.

La scène textuelle de Bon se veut ainsi une utopie qui se sait fable, ce qui ne diminue en rien socialement son pouvoir d'injonction puisqu'une urbanité qui multiplierait les espaces de reconnaissance au lieu de privilégier la contractualité solitaire des non-lieux ne saurait voir le jour que si elle a été préalablement pensée comme telle et rendue désirable. La démarche littéraire de Bon n'est dès lors pas sans analogie avec celle de l'entretien sociologique tel que le conçoit Pierre Bourdieu dans *La misère du monde* quand il en vient à analyser le sens qu'il faut prêter aux dialogues qu'il a eu avec des

jeunes d'une cité du nord de la France» «Sont-ils vraiment ce qu'ils disent d'eux-mêmes dans l'entretien rapporté ici? La question, en apparence plus légitime, est tout aussi fictive. L'entretien a créé une situation d'exception qui leur a permis de révéler ce qu'ils seraient sans doute plus souvent et plus complètement si le monde était autrement avec eux...»(86) La scène énonciative qu'agence Bon dans *Impatience* tire, elle aussi, sa légitimité du fait qu'elle est une fiction et non l'inverse. Sa pertinence réside, en effet, dans la reconfiguration des configurations ambiantes que permet une écriture s'attelant à redistribuer, au fil des lignes, les lignes de partage qui régissent plus d'une exclusion urbaine. En œuvrant à la rencontre et à la reconnaissance de points de vue jusqu'alors inaudibles, l'avènement que met en scène l'*Impatience* de Bon a valeur d'événement social puisque ce texte, par sa configuration dialogique renoue le dialogue là où il fait défaut et, ce faisant nous enjoint à faire notre l'urgence qui le motive à substituer à la contractualité solitaire des non-lieux une disposition à être contemporains par et dans le dialogue parce que nous appartenons nous aussi en dernier ressort à cette scène urbaine où des voix se succèdent sans nécessairement savoir qu'elles partagent un espace de reconnaissance commun, celui du texte que nous sommes en train de lire et des repères que nous sommes en train d'y élire. Face à la multiplication des non-lieux et de la contractualité solitaire, les textes de Bon multiplient les espaces de dialogue et de partages, prémisses à une urbanité contemporaine au sens où «être contemporain» implique l'avènement d'une disposition à penser notre relation à l'urbanité comme un rapport qui nous engage collectivement chaque fois que nous nous y engageons individuellement»

Etre contemporain suppose de pouvoir partager un même temps. Ce qui suppose à son tour, un temps qui se laisse partager. Le temps linéaire ne s'y prête guère. Avec le voisin que j'entrevois derrière sa fenêtre, en ce moment même, qu'ai-je en commun sinon la même heure portée sur sa montre et la mienne? Rien ne peut m'assurer que nous partagions le même temps, au sens d'un même rythme, d'un battement d'histoire, d'une scansion de mémoire, de projet ou de destin. Il faudrait un événement, quelque turbulence d'histoire dans la rue, pour que je sache si le voisin et moi sommes ou non contemporains (descendant ou non dans la rue, et pourquoi...). Le «contemporain» est donné par l'événement—et en cela il est un partage erratique [...]. Mais l'événement pour être tel, demande une disposition à être son contemporain, à accueillir sa charge errante dans un espace et dans une générosité. (Nancy 71)

Les rituels et les paramètres du discours théâtral qui régissent l'avancée du récit donnent non seulement corps et voix à l'*Impatience* tapie dans la ville, mais mettent en scène de

manière performative cette «disposition à être son contemporain» dans la mesure où ce genre repose sur le dialogue tout comme une exploitation des possibles liés au jeu et à l'espace scénique pour provoquer l'avènement d'un événement qui faisait préalablement défaut. Bon valorise ici le genre théâtral parce que le roman s'avère en la circonstance impropre à restituer de manière contemporaine la diversité inarticulée des voix et des impatiences qui hantent nos villes. L'écriture romanesque exige de respecter trop d'attentes et de tropes qui réintroduiraient non seulement une cohérence et une lisibilité globale qui font socialement défaut, mais qui, de plus est, euphémiseraient la violence et le tranchant de ces éclats de voix si ceux-ci s'avéraient subordonnés aux exigences de la mise en intrigue.■

Non, plus de roman jamais, mais cueillir à la croûte dure ces éclats qui débordent et résistent, non plus d'histoire que ces bries qu'eux-mêmes portent et comme avec douleur remuent sans s'en débarrasser jamais, plus de tableau qui unifie et assemble, mais dans le dispositif noir laisser résonner les linéaments dispersés d'images et de sons, le grossissement des visages abîmés et tout ce sur quoi on achoppe soi-même pour dire, plus de calme mais l'agitation, se porter soi-même à cette rencontre des éclats où on achoppe [...], et se forcer d'entendre et collecter et rapporter la masse disparate et l'immense agrégat de toutes bries de mémoire et d'itinéraires et de noms et d'histoire et renvoyer ça dans le dispositif noir pour que tout résonne et soit renvoyé vers la ville qui à force de grondement se refuse à rien entendre [...]. (*Impatience* 67-68)

L'absence de toute ponctuation met ici formellement en scène l'impossibilité d'articuler la multiplicité de ces bries et de ces voix de la ville que la prolifération instituée des espaces sonores rend inaudibles. L'esthétique du recensement des voix revêt dès lors une valeur idéologique, refusant de sacrifier l'hétérogénéité et l'incommensurabilité des voix et des lieux urbains sur l'autel de la cohérence cartographique ou romanesque. Ici pas de progression de l'histoire, pas de dénouement, juste ces voix qui intriguent, qui font des histoires parce que l'humanité qu'elles incarnent s'avère rétive à nos mises en intrigue de l'urbanité. Pas d'épilogue en perspective, mais seulement, au regard des hauts lieux de la ville, un recensement rigoureux de ces impatiences limitrophes ou croisées et aussitôt oubliées. De plus, le dispositif polyphonique d'*Impatience* vise à prendre en considération l'acte même qui actualise la perception de la ville et de ses lieux—qu'il s'agisse de hauts lieux ou de non-lieux. Si les conditions d'énonciation de nos espaces urbains importent, c'est parce que toute énonciation actualise un dessein, renvoie à une série de pratiques contraignantes et s'avère le théâtre d'une série de positionnements. Dire la relation à un lieu renvoie en ce sens toujours à d'autres dires qu'il convient selon

les circonstances de dédire, redire, contredire, voire d'interdire. Face à la nature et l'effet dialogique de cette lutte pour l'imposition d'une vision légitime de la ville, chacune des œuvres de Bon met en place une configuration qui interdit la possibilité d'un point de vue dominant ou central à partir duquel les autres seraient à évaluer ou demeuraient sans voix. Face à la prolifération des espaces urbains, Bon, tout comme Michel de Certeau, refuse l'appel des lisibilités officielles et du simulacre théorique qui est le propre du point de vue surplombant, trop conscient que «n'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir». De plus, entretenir l'attrait et la légitimité de ce point de vue a un prix social, «un oubli et une méconnaissance des pratiques», ces arts de faire qui parasitent justement tous les dires qui travaillent à imposer un rapport fonctionnel et policé à la ville (Certeau 140-41).

Dans ce contexte polémique, la liste ou l'inventaire deviennent des armes énonciatives des plus efficaces car elles font non seulement coexister non-lieux et hauts lieux sur un pied d'égalité, mais contribue à conférer une visibilité à des lieux jusque-là ignorés par les topographies dominantes. Exploitant le fait que les listes sont capables de miner de l'intérieur l'illusion de maîtrise et l'effet de réel du discours réaliste qui y recourt, Bon étire sciemment en longueur diverses listes jusqu'à faire exploser sémantiquement la phrase qui les contient. Si les inventaires de Bon épuisent en ce sens la syntaxe, c'est donc avant tout pour signifier qu'ils ne prétendent justement pas épuiser ni articuler de manière contraignante les pratiques et les espaces auxquels ils confèrent une visibilité. Toute appréhension de la ville se doit de mettre en évidence ses limites, exhiber le fait que toute visibilité ne peut advenir qu'au détriment d'autres, qu'il demeure toujours sous tout "lieu-dit" une somme de "non-lieux", exclusion à laquelle l'inventaire ne saurait à lui seul remédier, mais qu'il permet au moins d'ébruiter□

Et sous la ville sont galeries grises par où on traverse sans voir,
 Et sous la ville sont tunnels où on vous transporte sans possible regard d'un à l'autre mais debout et pris dans la masse de fer vibrante,
 Et sous la ville sont galeries et fausses vitrines à éclairages jaunes où les marchandises vulgaires s'étalent et sont les mêmes pour tous besoins de chacun,
 Et sous la ville sont marches qui descendent aux boyaux noirs où sont les câbles et les fils, et les arrivées d'eau et de gaz et le retour de ce qui est usé et sent, sous la ville est ce tissu de choses convoyées visibles ou invisibles qui sont ce par quoi la ville tient les hommes,
 Et sous la ville sont les autres villes, l'histoire piétinée des hommes et femmes d'avant et les maisons d'aujourd'hui ont repoussé sur leurs caves et la chair d'aujourd'hui dressée sur les os dans la terre,

Et sous la ville encore on descend aux alvéoles grises où sont nos carapaces mobiles de fer et de vitre,
 Sous la ville les tunnels et parkings et nul n'a plus ici-bas de regard pour un autre.
(Impatience 35-36)

S'il y a mise en scène d'un divorce entre la dimension sémantique et syntaxique de l'énoncé, c'est aussi parce que le texte de Bon accentue cette juxtaposition urbaine de solitudes qui se croisent et s'ignorent sans parvenir à s'entendre ou à se mettre à l'unisson. La ville d'*Impatience* semble avoir multiplié dans une anarchie concertée ces non-lieux qui s'avèrent selon Augé les hauts lieux de «la contractualité solitaire». Afin de signifier dans sa configuration polyphonique ce non-lieu à partir duquel une succession de personnages prennent la parole, Bon les situe dans un espace obscur et anonyme, les personnages surgissant puis disparaissant dans le noir sans jamais réellement avoir réussi à engager un dialogue entre eux. L'inventaire du flot de paroles qui circulent dans la ville et que l'écriture parvient à faire sédimentier sur scène est non seulement une façon de faire entendre une pluralité de voix, mais aussi une façon de souligner l'inventivité dont les usagers des non-lieux font preuve pour laisser des traces de leur présence et valoriser l'espace à partir duquel elle s'énonce et prend corps: «On préférerait l'inventaire étage par étage des noms et des vies, avec les lieux traversés et les phrases que chacun prononce quant à ces lieux, qui sont la vérité pour lui de sa trace sur la terre, et cela multiplié par l'infini des hommes pris dans les étages de la ville [...].» (13). L'inventaire permet donc, pour jouer sur les mots, premièrement de restituer l'inventivité que mobilise les témoignages de l'espace urbain pour ne pas demeurer socialement relégués dans le non-lieu. Deuxièmement, l'inventaire permet de ne pas taire l'hétérogénéité des usages et des positionnements dont les non-lieux apparents de la ville sont le théâtre.

Mais l'inventaire est aussi une façon de confronter nos visibilités à des présences, des voix et des médiations jusque-là exclues et dont le surgissement sur la scène textuelle d'*Impatience* vient mettre en cause l'espace d'une lecture l'évidence de nos rôles et de nos personnages sociaux. Plus d'une parole ou un élément inventoriés viennent ainsi contrarier notre ordre du monde et rappeler l'arbitraire qui est au principe des inclusions et des exclusions qui fondent ses manières d'être et de voir. La relation que le lecteur établit avec le texte de Bon est en ce sens spéculaire à celle que le narrateur d'*Impatience* entretient avec les voix et présences qu'il agence et elle nous invite ainsi à reconsidérer

les territoires à partir desquels et au sein desquels nous nous envisageons et envisageons de reconnaître les autres usagers de l'espace. Comme l'indique le titre d'une de ses conférences, le dire auquel Bon œuvre est celui qui parvient à "Dire dans l'écarquillé", perspective qui veut que la littérature commence au moment où l'écriture déplace «l'inventaire acquis des pratiques de langue à un instant donné». Ce dessein exige pour l'auteur, tout comme le lecteur, de «chercher dans ce qui est, pour soi-même, pour chacun, dans le très étroit territoire où l'on travaille, où on a des intuitions, où on réfléchit, ce qui reste de la littérature, ce qui garde activité, même séparé de tout le reste, y compris par le temps même de la lecture du livre. Faire inventaire de ces phrases, et chercher à travers elles, puisque là elles demeurent, ce territoire sien.»(2)

Savoir si Bon réussit son pari contre les réquisitoires générateurs de non-lieux urbains n'est peut-être dès lors plus la question centrale. Envisager ses textes selon cette perspective reviendrait en effet à refuser, une fois de plus, de reconnaître le rôle nodal que nous jouons dans l'énonciation de notre urbanité, à savoir que tout dire la ville *opère* dans un champ linguistique, met en jeu une *appropriation*, renvoie à un *présent* relatif à un temps et à un lieu et implique un *contrat avec les autres usagers* et dires de la ville⁶. Il revient donc à chaque lecteur de répondre à cette question, d'en répondre en son nom en flânant en compagnie des narrateurs de Bon en prenant le train avec eux dans *Paysage de fer*, en s'attardant le long des aires d'Autoroute, en se mettant à l'écoute des voix d'*Impatience* ou encore en revisitant l'idée même de banlieue puisque *Banlieue n'est plus*. Cette invite à considérer l'espace de la lecture comme une pratique d'un lieu textuel renvoie à la distinction fondamentale que de Certeau établit entre «espaces» et «lieux»■ «en somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes—un écrit.»(173). La valeur des textes de Bon réside, en ce sens, dans leur capacité à nous faire opérer un détour par leurs villes textuelles afin de repenser la ville, ou plutôt notre ville comme Bon le suggère au terme de son parcours de l'urbanité d'Edward Hopper■

On a marché dans cette ville de fiction, en quarante ans rassemblée, obsessivement centrale, récurrente. Et on retourne nous aussi dans cette ville si longtemps peinte pour chercher notre propre idée de la ville, celle qui nous ouvre à l'intérieur des yeux, notre ville. (*Dehors la ville* 81)

L'enjeu réside donc dans l'habileté d'une écriture à faire passer le lecteur de "sa" ville et de sa contractualité solitaire à "la" ville du texte, lieu à la fois utopique, dialogique, métanarratif qui redéploie au cœur de "notre" ville des nouvelles perspectives possibles pour œuvrer à l'avènement d'un espace urbain où prime reconnaissance et sociabilité partagées, contemporaines à l'événement que constitue leur avènement.

Bibliographie

- Augé, Marc. *Un ethnologue dans le métro*. Paris□Hachette, 1986.
- _____. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris□Seuil, 1992.
- Bernard, Yvonne. “Connaître et se représenter un espace”. *Le Courrier du CNRS* n°81 “La Ville” (1994)□19-20.
- Bon, François. *Parking*. Paris□Minuit, 1996.
- _____. *Prisons*. Lagrasse□Éditions Verdier, 1997.
- _____. *Impatience*. Paris□Minuit, 1998.
- _____. *Dehors est la ville. Edward Hopper*. Charenton□Flohic Éditions, 1998.
- _____. *Autoroute*. Paris□Seuil, 1999.
- _____. “Dire dans l’écarquillé. Exercice de la littérature 1”. Site web□Remue.net, 1999.
- _____. “Progresser vers une présentation du monde comme problème. Exercice de la littérature□”. Site web□Remue.net, 1999.
- _____. “La littérature comme configurateur de monde. Exercice de la littérature 3”. Site web□Remue.net, 1999.
- _____. “Fin du roman, roman sans fin. Exercice de la littérature 4”. Site web□Remue.net, 1999.
- _____. *Paysage de fer*. Lagrasse□Éditions Verdier, 2000.
- _____. *Banlieue n'est plus*. Site web□Remue.net, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Leçon sur la leçon*. Paris□Minuit, 1982.
- _____. “L’ordre des choses” dans *La misère du monde*. Paris□Seuil, 1993. 81-86.
- Certeau, Michel de. *L’invention du quotidien 1. arts de faire*. Paris□Gallimard, 1990.
- Chambers, Ross. “On Stepping out of Line” dans *Loiterature*. Lincoln, NE□University of Nebraska Press, 1999. 26-55.
- Dauge-Roth, Alexandre. “Quelles espèces d’espaces pour *Les passagers du Roissy-Express*□ Lectures de la banlieue comme lectures du quotidien.” *French Literature Serie* vol.XXIV (1997)□153-170.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris□Gallimard, 1975.
- Isaac, Joseph. “La rue et la conversation”. *Le Courrier du CNRS* n°81 “La Ville” (1994)□23-24.
- Lefèvre, Henri. *La Production de l'espace*. Paris□Anthropos, 1974.
- Maspero, François. *Les passagers du Roissy-Express*. Photographies d’Anaïk Frantz. Paris□Seuil, 1990.
- Nancy, Jean-Luc. “Le temps partagé”. *Traverses* n°1 (1992)□70-79.
- Perec, Georges. *espèces d’espaces*. Paris□Galilée, 1974.
- _____. *L’infra-ordinaire*. Paris□Seuil, 1989.
- _____. *Perec/rinations*. Paris□Zulma, 1997.

Notes

¹ On retrouve une conception similaire de l'enjeu que constituent les médiations de la ville dans la relation que ses usagers établissent avec elle dans *Impatience* «Ce que nous représentons n'est pas la ville mais les mots qui la nomment, que nous séparons d'elle comme nous-mêmes nous nous sommes isolés d'elle. Autour de nous est une ville qui n'a plus de mots.»(17) Derrière la profusion des énoncés sur la ville, ce qui fait défaut, c'est une pratique de la ville et de ses signes envisagée collectivement, en d'autres termes un espace de dialogue et d'écoute communément reconnu capable de destituer l'emprise actuelle de la contractualité solitaire qui sape toute forme de reconnaissance intersubjective.

² Pour une analyse de ce livre de Maspero je renvoie à Ross Chambers “On Stepping out of Line” (28-34 &37) et à “Quelles espèces d'espaces pour *Les passagers du Roissy-Express*” Lectures de la banlieue comme lectures du quotidien” où je compare comment Maspero et Perec essaient de (dis)cerner la multiplicité de nos espaces quotidiens et les défis narratifs que ce dessin soulève.

³ À titre indicatif, voilà une liste des principales techniques narratives auxquelles Bon recourt et dont il passe en revue les potentialités tout comme les limites dans sa tentative de cerner la réalité des lieux que son narrateur traverse et discerne depuis le train. Recherche des similitudes afin de suggérer l'existence d'une cohérence (9-11) Procédé d'expansion par accumulation sans retour sur ce qui a déjà été noté lors des passages précédents (11-13) Refus initial de l'ordre que tend à imposer le récit à toute médiation en faisant correspondre l'avancée du récit avec celui de l'histoire racontée (13-17) Comparaison entre la géographie du paysage établie à partir de ce qui a été observé et vécu avec sa médiation cartographique (21-28) Prise de notes sans chercher à les ordonner ou à les trier pendant un certain temps (29-32) Succession de paragraphes qui débutent par le seul verbe «Reprendre» suggérant à la fois que ce qui a été noté est incomplet et que la narration s'arrête toujours trop tôt et ne saurait épouser la singularité du lieu (33-39) Inventaire et liste des noms propres (39-40) Mise en cause des hiérarchies qui déterminent ce qui est important par une succession de paragraphes consacré à un détail commençant par «Qu'il ne soit pas indifférent que» (42-45) Digressions analogiques où la tentative de saisie du lieu passe par l'évocation de souvenirs et d'expériences anciennes et concourt à la personnaliser (52-57) Collection de détails numérotés relatifs à un lieu sans que ces morceaux de puzzle permettent de reconstituer une image globale, chaque détail étant introduit par «*Vis-à-vis*, détail image» suivi d'un chiffre allant de un à sept (57-62) Redéfinition contextualisée de certains mots afin que leurs connotations génériques ne masquent pas la singularité du lieu que le narrateur cherche à désigner par leur emploi, d'où une série de paragraphes qui ressemblent à des entrées de dictionnaire (62-67) Comparaison avec une autre médiation préexistante, en l'occurrence une carte postale (82-83) ou encore des digressions intertextuelles afin de mettre en dialogue sa tentative de médiation avec d'autres qui l'ont précédée et qui l'informent (85-86).

⁴ «S'il y a texte, trace, écriture, c'est dans un contexte de conventions, d'intentions, d'ordres, au sens du désordre et de l'ordre social. L'espace est signifiant» Certes. De quoi? De ce qu'il faut faire ou ne pas faire. Ce qui renvoie au pouvoir. Mais le message du pouvoir est toujours embrouillé, volontairement. Il se dissimule, l'espace ne dit pas tout. Il dit surtout l'interdit (l'inter-dit). Son mode d'existence, sa “réalité” pratique (inclusant sa forme) diffère radicalement de la réalité (de l'être-là) d'un objet écrit, d'un livre» (Lefèvre 155). C'est la prémisse de ce contexte normé dans l'énonciation des lieux de la ville tout comme la violence symbolique qui s'y exerce à l'endroit des manières de voir et de donner à voir la ville, qui motive l'exigence de réflexivité dont François Bon fait preuve dans son état des lieux de la ville. Du moment où il est impossible de ne pas prendre parti, il importe donc de prendre à partie toute prise de parole afin de mesurer son emprise sur son énonciation.

⁵ *Prisons* est dans cette perspective un des textes de Bon les plus probants puisqu'il y évalue l'impact des ateliers d'écriture qu'il a animés en prison pendant plusieurs années sur son rapport à la langue et à son usage au cœur des relations de savoir et de pouvoir qui sont en jeu dans chaque prise ou confiscation de parole. Là où règne la “garde-à-vue” généralisée, l'énonciation du carcéral se doit en effet de revêtir un statut particulier, devant user du trompe l'œil afin de déjouer certaines polices discursives et (se) permettre certains coups d'œil ou certains clins d'œil. Témoigner de l'expérience carcérale, demande donc d'engager un corps à corps avec cet espace génératrice d'exclusion par inclusion. Face aux logiques du monde carcéral, plus que jamais il importe de traquer en sa narration même les verrous de la langue qui enferment l'imaginaire et la possibilité d'envisager d'autres formes de dialogue en ce lieu où toute forme de

socialisation est régulièrement démantelée, frappée pour ainsi dire de non-lieu. Le défi auquel Bon est confronté et, par là-même, nous confronte, est de parvenir à inventer une narration capable de ne pas renforcer la légitimité des polices discursives qui bâillonnent les détenus à leur insu en faisant mine de cautionner le droit de cité que ces témoignages confèrent au carcéral «sous l'assurance apparente des mots, cette réserve de significations complètement autres, nous déniant à nous-mêmes, qui les recevons, tout droit de penser que les mots s'arrêtent à ce que nous en comprenons [...]» (*Prison* 89).

«Il reprends ici les quatre caractéristiques de l'acte énonciatif tel que le conçoit Michel de Certeau dans son introduction générale à *L'invention du quotidien* «A se placer dans la perspective de l'énonciation, propos de cette étude, on privilégie l'acte de parler il opère dans le champ d'un système linguistique il met en jeu une *appropriation*, ou une réappropriation, de la langue par des locuteurs il instaure un présent relatif un moment et à un lieu et il pose un *contrat avec l'autre* (l'interlocuteur) dans un réseau de place et de relations» (xxxviii-xxxix).